



N° d'ordre NNT : 2024LYO20035

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON
2 en COTUTELLE avec L'UNIVERSITÀ di PISA

École Doctorale : ED 484

Lettres, Langues, Linguistique, Arts

Discipline : Études italiennes

Soutenue publiquement le 3 mai 2024 par :

Valerio CELLAI

Un'inedita commedia fiorentina.

La *Girandola* di Agnolo da Querela, edizione critica e
commento.

Devant le jury composé de :

Laurent BAGGIONI, Professeur des Universités, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Président

Anna SCANNAPIECO, Professeure ordinaire, Università Degli Studi De Padova, Rapporteuse

Florinda NARDI, Professoressa Associata, Università di Roma 'Tor Vergata', Rapporteuse

Sylvain TROUSSELARD, Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse

Michelangelo ZACCARELLO, Professeur ordinaire, Università de Pise, Co-Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Cette thèse présente l'édition critique d'une comédie inédite et totalement inconnue de la seconde moitié du XVI^e siècle à Florence : *La Girandola* d'Agnolo da Querela. La pièce, dans le style de Plautin et en accord avec la production contemporaine, présente deux intrigues distinctes qui se déroulent en parallèle, ne partageant que quelques personnages et se réunissant dans la conclusion de l'histoire, ce qui est moins courant que dans le reste de la production théâtrale contemporaine. Bien que le texte dans son intégralité n'ait pas eu beaucoup de chance (il n'a survécu que dans deux manuscrits florentins et n'a jamais été imprimé), l'une des deux intrigues a été plagiée par l'important dramaturge napolitain Giambattista della Porta, qui a réutilisé l'intrigue et certaines parties textuelles remarquables dans sa comédie *La Fantasca*.

Le premier chapitre de l'ouvrage présente une vue d'ensemble du théâtre comique de la Renaissance, en isolant les principales œuvres auxquelles *La Girandola* est redevable. En particulier, pour le théâtre antique, *Casina* de Plaute et *Heautontimorumenos* de Térence, et pour le théâtre de la Renaissance, *Suppositi* de l'Arioste et *Calandria* de Bibbiena. Le rapport le plus intéressant est sans doute celui établi avec *Heautontimorumenos* de Térence, car l'auteur de *La Girandola* ne se contente pas de reprendre les thèmes hérités de la tradition (le déguisement, le "mariage masculin", le choc des générations, etc.), mais réinterprète d'une certaine manière le texte de Térence, en mettant en scène l'antécédent de la pièce (le père qui décide d'envoyer son fils à la guerre afin de le punir et de le rééduquer). On souligne ensuite que la comédie s'inscrit dans certaines tendances de la comédie florentine de l'époque, grâce aussi à la présence dense de proverbes, d'expressions et de wellerismes, utilisés avec scopicomics par les personnages ; ainsi que certains mélanges de dialectes et de registres linguistiques, utiles pour recréer le "langage du chaos" typique du théâtre de la Renaissance. Cette section est suivie d'informations sur la datation et l'auteur du texte. Malheureusement, aucune information de nature documentaire n'a été trouvée sur Angelo da Querela, malgré une étude approfondie de l'ASFi. De toute façon, le nom de famille "da Querela" semble être plus un surnom qu'un véritable toponyme, ce qui complique encore les possibilités de donner une biographie au personnage. En ce qui concerne la datation du texte, les recherches ont été plus fructueuses. Les témoins n'offrant pas d'indices codicologiques utiles à la datation, il a fallu analyser minutieusement les détails historiques fournis par les personnages de la pièce. Deux informations nous ont été très utiles à cet égard. La première, la plus flagrante, est le fait que le souverain de Florence soit appelé "Grand Duc", un titre qui, comme nous le savons, n'a été accordé à Cosimo I de Médicis qu'en 1569, fournissant ainsi un premier et important terminus post quem. En revanche, le terminus ante quem est constitué par des informations relatives à l'histoire de Gênes fournies au cours de la scène des *agnizioni* (Acte V, Acte 14), où le serviteur Volpe est capturé et interrogé par un vieil homme, Giampaolo, et un pédant, Placido, (précédemment escroqué par le serviteur) en présence de

Ramondo, un ami de Giampaolo, venu de Naples à la recherche de sa propre descendance. À la vue de Volpe, Ramondo reconnaîtra l'ami génois perdu Landolfo Fregosi, qui commencera à raconter son histoire en évoquant des événements survenus dans la ville ligure, relatifs aux "agrégations de la noblesse", ce qui, avec certaines références à l'âge de l'un des personnages mentionnés, permet de dater le texte au plus tard de 1575. La Fantesca de Della Porta, qui raconte le même événement, mais en des termes différents, dans la scène 8 de l'acte V, peut être datée entre 1581 et 1591 (la princesse a été imprimée en 1592). Nous analyserons ensuite l'un des principaux aspects de l'œuvre, à savoir les différences entre les deux manuscrits, non pas d'un point de vue philologique, mais d'un point de vue critique. En effet, les deux témoins, Y et R, sont porteurs d'un grand nombre de variantes liées à la représentation du texte. Modifications apportées pour adapter la pièce à différents types de public, qui montrent que Y est une épreuve représentée dans un théâtre stable, en salle, devant un public élevé et accompagnée d'intermèdes (perdus) ; tandis que R est une mise en scène plus humble, devant un public moins aisé et en été. Voir les deux versions différentes du texte ci-dessous à titre d'exemple:

Mos. E faranno il Lacca, overo mula di medico; sì che nobilissimi auditori non perdetè più tempo nell'aspettare di vedere questi novelli, che avanti si sieno messi un poco in ordine la briga che l'è, ciascuno di voi la sa, però doppo che sarà finito l'intermedio voi potete pigliare la via dell'uscio, perché io so s'io vi invitassi a cena al certo e vi toccherebbe a bere di quell'acqua tinta e vi toccherebbe a bere di quell'acqua tinta che ci lasciò quel mariuolo, e la nostra favola vi è piaciuta, regno d'allegrella tutti dichino vivia l'alberre. Y

Mos. SPETTATORI, se voi pensate che noi vi volessimo invitare alle nozze, voi state freschi. Voi dovete avere una bella sete per essere stati a questo caldo e noi non abbian buon vino, perché la nostra botte si guastò con quel barile d'acqua tinta del napoletano. Andate bene a casa, che non aremo con che farvi onore e bastivi la nostra buona intenzione se la favola vi è piaciuta. R

Le deuxième chapitre est une comparaison étroite entre le texte de La Girandola et celui de La Fantesca, afin d'observer les affinités et les divergences structurelles entre les deux comédies. Nous avons donc procédé dans un premier temps à l'encadrement du texte de della Porta, puis à l'énumération de ses personnages et à la présentation des différences onomastiques avec La Girandola, ainsi qu'à un tableau qui met en parallèle les scènes correspondantes entre les deux textes. La Fantesca est essentiellement identique à la Girandola dans les points principaux de l'intrigue, possédant en plus de la Fantesca le prologue, quelques scènes de dialogue avec une servante (personnage absent de la Girandola) et des scènes mettant en scène des capitaines espagnols, mais réduisant l'intrigue du texte florentin à celle du jeune homme amoureux, déguisé en servante afin de conquérir sa bien-aimée. La comparaison étroite scène par scène nous a permis de nous faire une idée de la méthode de travail de della Porta, qui a réduit la comédie aux scènes principales, mais a laissé de nombreux vers inchangés, qui sont passés de la Girandola à la Fantesca d'une manière pratiquement inchangée. Voir, par exemple, le discours d'ouverture des anciens de la comédie :

GIANPAOLO. Infatti, e non è peggio che ritrovarsi vecchio et innamorato; perché

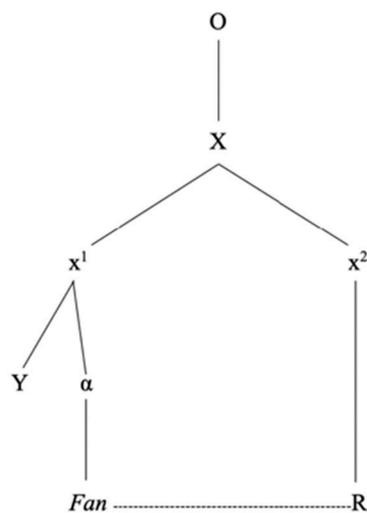
se la vecchiaia si tira dreto tutte l'infirmità, e l'amore tutte le passioni, io sto pensando alle volte come possino esser bastevoli dieci persone a una di queste due cose; e pure io sto saldo così vecchio a l'una e l'altra e quel ch'io non feci mai da giovane, io hallo a fare, parendo così a chi può in questa età. Ora, come questo sia possibile, quanto a me sarebbe un dar la volta al cervello, se troppo andar volessi investigando, però faren conto d'esser come l'arcolaio che quanto più è vecchio e meglio gira. Mi rincresce solo che io voglio tutto il mio bene a persona, che è cagione di tutti e mali; perché, se bene 'la mi è serva per fortuna voglion così le sue maniere che io le sia schiavo volontariamente, e quel che mi affligge (se bene io me la veggo sempre intorno) io son costretto a fare bene spe[sa], come e' buoi da Fiesole, tutto per cagione di quella diavola di mogliama, che come 'la si avvede ch'io le do un'occhiatella così di sospetto, se ben la sta fra il letto e 'l lettuccio, egli entra tanto rovello adosso, ch'io non ho bene per un mese. Tal ché mi conviene a mio marcio dispetto star tutto il dì fuor di casa, e se io sto un'ora ch'io non la vegga e par che mi caschi il fiato. Ma eccola a punto: dove si va sì per tempo il mio maggio fiorito? (Girandola I.1)

GERASTO. Non è più infelice vita al mondo di quella d'un vecchio e innamorato; ché se la vecchiezza porta seco tutte le infirmità e imperfezioni, amor tutte le doglie e passioni - ch'una di queste non bastano diece persone a sostenerle, or pensate queste due in un sol uomo quanti travagli gli ponno dare. Io amo una che, se ben la fortuna me la fa serva, la sua bellezza me le fa schiavo; e se ben l'ho in casa, n'ho carestia: se l'ho innanzi, non posso mirarla. Son come colui che sta dentro l'acqua e si muor di sete, gli pendono i frutti sovra la testa e si muor di fame; ché l'arrabbiata cagna di mia moglie n'arde di gelosia, non la lascia un sol passo sola per la casa, e se si parte, la lascia serrata a chiave in camera con mia figlia. E se desio di starmi in casa, a mio dispetto m'è forza di starne fuori. Ma eccola qui. Dove si va, Fioretta mia, mio maggio fiorito? (Fantescia I.3)

L'extrait cité permet d'observer la reprise textuelle entre les deux pièces, caractérisée par des expressions similaires ("Il n'y a pas de vie plus malheureuse au monde que celle d'un vieillard amoureux" dans Fantescia et "il n'y a pas de pire que de se trouver vieux et amoureux" dans Girandola) et par une tendance au chevauchement, qui se poursuit tout au long de la scène et des scènes en commun.

Le troisième chapitre contient la note au texte de l'édition. La tradition directe du texte est, comme indiqué, formée par deux témoins manuscrits : Yale, Beinecke Library, ms. 836 (paraphé Y) et Florence, Biblioteca Privata Rosselli del Turco, ms. 226 (paraphé R), tous deux manuscrits du XVI^e siècle. Y est le seul témoin connu de l'œuvre, bien qu'il n'ait jamais été étudié et qu'il n'ait été que catalogué. Il est intéressant dans la mesure où trois mains y interviennent : la main du copiste, qui corrige souvent les erreurs et insère des variantes, et deux autres mains qui interviennent activement dans le texte. Y est également utilisé dans les scènes finales de la pièce et ne mentionne ni les personnages, ni le titre, ni l'huile, ni le nom de l'auteur. R, en revanche, est un codex complet, qui n'est pas caractérisé par le mouvement coruscant et interventionniste de Y. Après la description des témoins, la principale erreur archétypale a été montrée : dans une scène, au lieu d'insérer le nom de famille d'un personnage, les deux témoins laissent un espace vide, ce qui montre qu'ils dépendent

d'un archétype commun. Les erreurs communes aux deux manuscrits et les variantes sont ensuite examinées, montrant que Y et R ne descendent pas l'un de l'autre mais sont indépendants. Une collation a également été faite avec les scènes communes au texte de la Fantasca, en prenant toujours soin, lors du tamisage ecdotal, de considérer leur statut de réécriture. Les opérations ont révélé que l'antigraphie de la Fantasca α est collatérale à Y. Il est cependant apparu que le témoin R avait entre les mains une copie de la Fantasca, ayant contaminé le texte de la Girandola avec des éléments extérieurs et n'appartenant pas à celle-ci. Ceci est clairement visible dans la scène 3 de l'Acte IV du témoin florentin (R), où l'on invoque l'arrivée de personnages espagnols qui n'entrent jamais en scène, manifestement empruntés aux scènes 3-7 de l'Acte IV du texte de Portiano. Le présent travail a permis d'établir le schéma généalogique suivant :



Le témoin Y est donc le témoin le plus autorisé de l'œuvre, bien qu'il souffre lui aussi de certains problèmes, notamment d'ordre physique (acéphale, adepte et 5-anépigraphe). En revanche, ces problèmes sont absents dans R, qui a cependant contaminé son texte avec la réécriture plus célèbre de Portiana. Nous nous sommes donc interrogés sur la meilleure façon de présenter la Girandola et avons décidé de publier deux éditions différentes : l'une pour Y et l'autre pour R. Ce choix a été fait afin de préserver les deux éditions avec leurs interventions spécifiques de mise en scène pour la lecture et de ne pas présenter un texte hybride qui aurait écrasé l'attention sur le témoin Y, sans pour autant mettre en valeur les caractéristiques du texte.

La thèse se poursuit avec l'édition critique et annotée de Y et R et fournit ensuite un matériel préparatoire : une fiche "syntaxe" de la pièce, qui permet d'analyser le texte à ses points de jonction et d'observer si les deux événements ont été conçus comme un tout ou s'ils sont le résultat d'une fusion ultérieure ; toutes les tables de collation de Y, R et Fantasca. En conclusion, l'édition d'une comédie florentine du XVI^e siècle, inédite et inconnue jusqu'à présent, caractérisée par des interventions extra-

autoritaires et liée à deux représentations distinctes du texte, réécrite par della Porta, nous permet d'observer comment les comédies ont été prises, retravaillées et réécrites par les auteurs.